

ROLF FIEGUTH

***Vade-mecum* C. Norwida w kontekście Wiktora Hugo i Charles'a Baudelaire'a¹**

W niniejszym studium podejmuję próbę nowego podejścia do niezbyt świeżej na pierwszy rzut oka sprawy relacji *VM* i *Kwiatów zła* Baudelaire'a, koncentrując się głównie (choć nie wyłącznie) na problemach kompozycji obu zbiorów czy cyklów oraz uwzględniając przy tym twórczość poetycką Hugo². Wychodzę bowiem z założenia, że poezja Hugo, a zwłaszcza metoda i styl kompozycji³ jego kolejnych książek poetyckich, stanowiła w połowie XIX w.

¹ Niniejszy szkic jest jednym z wyników projektu badawczego pod tytułem „Europejski cykl poetycki. Teoria i historia”, który zaowocował w wielojęzycznej pracy zbiorowej *Die Architektur der Wolken. Zyklisierung in der europäischen Lyrik des 19. Jahrhunderts*, red. R. Fieguth, A. Martini, Bern: Peter Lang Verlag 2005. Stanowi znacznie zmienioną wersję artykułu Cyprian Norwid *Vade-mecum und sein europäisches Umfeld: Dante, Hugo, Baudelaire*, w wymienionym tomie (s. 282-306). Używam skrótów przyjętych w badaniach nad Norwidem: *VM* (*Vade-mecum*), *DZ* (C. NORWID, *Dzieła zebrane*, oprac. J.W. Gomułicki, t. I-II, Warszawa 1966 (=DZ, I-II) oraz *PW* (C. NORWID, *Pisma wszystkie*, zebrał, tekst ustalił, wstępem i uwagami krytycznymi opatrzył J.W. Gomułicki, t. I-XI, Warszawa 1971-1976 (=PW, I-XI).

² Nie chodzi mi tutaj o wybitnie rygorystyczną definicję cyklu poetyckiego, zbioru wierszy, tomu wierszy itp., lecz o bardziej ogólne obserwacje nad sposobami i estetycznym sensem skomponowania większej ilości wierszy w pełną (raczej otwartą) całość.

³ „Metoda” kompozycji cyklu polega na zewnętrznych jej narzędziach, jak cyfry, tytuły, podział na rozdziały („księgi”), podrozdziały itd.; „styl” kompozycji polega na sposobie, łagodnym lub kontrastowym, przechodzenia od jednego wiersza do następnego.

punkt odniesienia (pozytywnego lub negatywnego) innych inicjatyw poetyckich na europejską skalę, nie mniej zresztą niż książki poetyckie Henryka Heinego. Argumentacja moja zmierza do twierdzenia, że *VM* i *Kwiaty zła* łączy między innymi wspólna twórcza opozycja do poezji Hugo, zwłaszcza w sferze kompozycyjnego uporządkowania wierszy w większą całość.

Nie ma nic frapującego w stwierdzeniu, że istnieje sporo zasadniczych różnic między *VM* und *Les Fleurs du Mal*. Weźmy na przykład kwestię inspiracji poetyckiej, która dziś już nie prezentuje się tak pozornie jednoznacznie, jak chciał w latach trzydziestych ubiegłego wieku Stefan Kołaczkowski, pisząc, że zarówno Baudelaire, jak i Norwid „nie są natchnieniowcami – u obu sztuka jest wynikiem pracy, premedytacji, niezwyklej kondensacji wyrazu”⁴. Inspiracja, owszem, zostaje ważnym problemem tych poetów i ich kolegów okresu późno- i postromantycznego, chociaż w duchu coraz mniej naiwnym. Baudelaire wypracowuje nowy rodzaj inspiracji, „depersonalizowanej” według Hugo Friedricha⁵, opartej na wzmożonych stanach świadomościowych nudy i innych uczuć negatywnych, tudzież jasnego widzenia i zachwyty, emocji wstępu, lubieżności i popędu śmierci, upojenia i wytrzeźwienia w „sztucznych rajach”, jazdy do piekła i wniebowzięcia. Zupełnie inna atmosfera panuje w *VM* ze swoim podmiotem cyklicznym ironicznym wobec wszystkiego i względem siebie, rozpadającego się i podającego siebie w wątpliwość, który pogrążony w nudach i depresjach długo wypracowuje sobie rzadkie chwile inspiracji poetyckiej i metafizycznej nateżonym trudem poetyckim i myślowym. Baudelaire stwarza jako alternatywę do nudnego świata realnego nowe niesamowite królestwo poezji, pełne wstrętnych i ponętnych melodii, kolorów i zakazanych emocji. Zmysłowość liryki *VM* polega na wydobywaniu odporności materiału językowego, na „poezji gramatyki”, na „przemieszczonej” semantyce słowa, wersu i zdania oraz na subtelnie zniszczonych rytmach i fragmentach melodii, a za pomocą takiej liryki, noszącej na sobie ślady czasu, autor stwarza w *VM*

⁴ *Dwa studia. Fredro. Norwid*, Warszawa 1934, s. 55.

⁵ *Die Struktur der modernen Lyrik. Von Baudelaire bis zur Gegenwart*, Hamburg 1956, s. 26 n.

sfragmentaryzowany model uszkodzonego czasu i jego wielokierunkowych ruchów rozwojowych⁶.

Niewątpliwie każdy z dwóch cyklów zawiera wymiar metafizyczny, który przejawia się u Francuza w szokująco blasfemicznej pieśniowości, a u Polaka w nader trzeźwej medytacyjności i epigramatyczności. Sprawa ta u obu autorów wiąże się w skomplikowany sposób z nie mniej skomplikowanymi tematami ironii, rozstrojenia (*désenchantement*) i inspiracji, nie tylko poetyckiej. Mogłoby się wydawać, że skryty ideał dochodzenia do natchnionej metafizycznej doskonałości u Baudelaire'a podlega stanowczemu zeświecczeniu właśnie przez ironię, parodię i lubieżną zmysłowość, a u Norwida występuje w trudnej dialektyce doskonałości, która niszczy samą siebie. W każdym razie wszystkie różnice te są tak wielkie, że na pierwszy rzut oka nawet i to, co łączy oba cykle, mogłoby się wydawać jako przypadkowe, powierzchowne i marginalne. W rzeczywistości jednak – i taka jest moja koncepcja – poza różnicami da się zgromadzić wystarczającą ilość cech porównywalnych i nawet wspólnych, pozwalających sformułować tezę, że z europejskiego punktu widzenia oba cykle należą do tej samej sytuacji historycznopoetyckiej. Nie musimy tu nawet przypuszczać, że Norwid swoim VM świadomie i celowo chciał wdać się w literacką polemikę z cyklem Francuza, jak sugeruje Juliusz Wiktor Gomulicki⁷.

Porównywalność ta polega między innymi na obecności i promieniowaniu poezji Wiktora Hugo. Nie będę tu udowodnił znaczenia Hugo dla Baudelaire'a, w którego stosunku do starszego kolegi mieszały się ironia i szczerzy szacunek dla jego „ogromnej” poezji. Zresztą temat poetyckich baudelaire'owskich nawiązań do Hugo stał się ostatnio bardziej aktualny, niż bywało⁸. Inna sprawa Nor-

⁶ Zob. H.-R.T. JAUSS, *Vorwort zur ersten deutschen Ausgabe von Cyprian Norwids "Vade-mecum"*, w: C. NORWID, *Vade-mecum. Gedichtzyklus (1865/66)*, München 1981, s. 13-21.

⁷ Patrz jego komentarz do VM w DZ II, 740 n.; TENŻE, *Wprowadzenie do „Vade-mecum”*, „Rocznik Towarzystwa Literackiego im. Adama Mickiewicza” 36(2001), s. 87-109.

⁸ Zob. artykuły: J.-C. SUSINI, *Du bon usage de la détresse humaine: Les Poèmes des Fleurs du mal dédiés à Victor Hugo*, „University of Toronto Quarterly: A Canadian Journal of the Humanities” 65(1996) Fall, No 4, s. 600-617; M.

wid. Nie udało mi się znaleźć żadnego studium na temat relacji Norwida z Wiktorem Hugo; wolno chyba stwierdzić, że jest to poważna luka w badaniach nad polskim poetą. Jednym z powodów tej sytuacji jest przypuszczalnie pewien długotrwały despekt dla Wiktora Hugo (według André Gide'a „niestety” największego francuskiego poety wieku XIX), który niby to pozostał w tyle po wielkim odrodzeniu poezji francuskiej i europejskiej, jakiego dokonali Baudelaire, Mallarmé i Rimbaud. Wobec tego Norwida chyba bardziej próbowano porównać z pierwszoplanowymi poetami francuskimi. Wiemy, że Norwid znał Hugo, ponieważ jego czytelnicy czasami porównywali go z poetą francuskim⁹ (podczas gdy jego znajomość Baudelaire'a wciąż nie jest udokumentowana¹⁰). Hugo, we własnym mniemaniu poeta całej ludzkości, musiał irytować i zainteresować Norwida, polskiego „inwalidę intencji”, biednego emigranta i bystrego obserwatora zachodnich i polskich zjawisk społecznych, był bowiem autorem fenomenalnego sukcesu, któremu – mimo lub ze względu na swoje wysoce komfortowe uchodźstwo (1851-1870) – udało się pozostać głównym reprezentantem francuskiej kultury literackiej, pewnej siebie i atrakcyjnej w całym ówczesnym świecie. Możemy przyjąć, że w traktatach, poematach i utworach cyklicznych Norwida kryje się wiele aluzji i nawiązań do Hugo; temat ten aż woła o swego monografistę¹¹. Dotyczy to, oczywiście, także VM.

Jak zawsze w wypadku aluzji norwidowskich (i wszelkich innych) należy tu rozróżniać nawiązania niespecyficzne i specyficzne.

RICHTER, *Hugo nelle 'Fleurs du Mal'*, „Studi Francesi” 47(2003) May-Aug, No 2 (140), s. 360-377; M.R. ROSENFELD, *Baudelaire lecteur de Victor Hugo: 1837-1866*, *Dissertation Abstracts International* 1979, s. 40: 3344A. Wymienić jeszcze należy książkę Leona Cellier *Baudelaire et Hugo* (Paris: 1970).

⁹ Por. List Rogera Raczyńskiego o poezjach Norwida, PW IX, 564.

¹⁰ W zachowanej korespondencji nazwisko Baudelaire'a nie pada ani razu; J.W. Gomułicki w *Kalendarzu Biograficznym* (PW XI) jawnie opiera się w tej sprawie na przypuszczeniach (może poznański *Kalendarz życia i twórczości Norwida* przyniesie tu nowy materiał). I rzeczywiście, można wykluczyć ewentualność, że Norwid nic o Baudelaire'ze nie wiedział, nie przeczytał i nie słyszał.

¹¹ Gomułicki (DZ II, 794 n.) widzi w wierszu VM XLII. *Idee i prawda* polemiczne nawiązanie do wiersza Ibo Wiktora Hugo, zawartego w *Contemplations, Livre sixième. Au bord de l'infini*. Ale cała ta Szósta księga zawiera mnóstwo innych tematów i wątków, do których mógł nawiązywać autor VM.

Do niespecyficznych ustosunkowań się Norwida do Wiktora Hugo zaliczać można niektóre dość wymowne kontrasty i podobieństwa między norwidowskim *I. Vade-mecum* (*Klaskaniem mając obrzękłe prawice*) a przydługim wierszem Hugo *La fonction du poète* (*Urząd poety*), otwierającym cykl *Les Rayons et les Ombres* (1840). Przywoływana w wierszu Norwida samotność poety u Hugo nie jest fatalnym zrzędzeniem Boga, tylko wskazanym poecie wyborem. Natomiast rada, by uciekać się do ciszy, aby lepiej słyszeć głos Boga, oraz szukania cienia dla lepszego widzenia światła bardzo już przypomina późniejszego Norwida:

Pourquoi t'exiler, ô poète, / Dans la foule où nous te voyons? / Que sont pour ton âme inquiète / Les partis, chaos sans rayons? / Dans leur atmosphère souillée / Meurt ta poésie effeuillée; / Leur souffle égare ton encens. / Ton coeur, dans leurs luttes serviles, / Est comme ces gazons des villes / Rongés par les pieds des passants. / / [...] / Ô rêveur, cherche les retraites, / Les abris, les grottes discrètes, / Et l'oubli pour trouver l'amour, / Et le silence, afin d'entendre / La voix d'en haut, sévère et tendre, / Et l'ombre, afin de voir le jour!¹²

Bardzo „romantycznie” w porównaniu z wierszem Norwida prezentuje się u Hugo przyroda; francuski autor jest pod wrażeniem jej siły inspiracyjnej:

Va dans les bois! va sur les plages! / Compose tes chants inspirés / Avec la chanson des feuillages / Et l'hymne des flots azurés! / Dieu t'attend dans les solitudes; / Dieu n'est pas dans les multitudes; / L'homme est petit, ingrat et vain. / Dans les champs tout vibre et soupire. / La nature est la grande lyre, / Le poète est l'archet divin!¹³

Polski poeta daleki jest od podobnego optymizmu; pustynia, po której błądzi, podobna jest do „krajobrazu po bitwie”, i z całą pewnością nie widzi siebie jako „smyczek boski” na „wielkiej lirze przyrody”. Natomiast bardziej „po norwidowsku” brzmią zwroty Hugo o wizjonerstwie poety i o jego marzeniach tkanych „z cieniów rzuconych mu przez rzeczy przyszłe”:

¹² V. HUGO, *Les Chants du crépuscule. Les Voix intérieures. Les Rayons et les Ombres*, édition présentée [...] par P. Albouy, Paris 1999, s. 241

¹³ Tamże, s. 242

Le poète en des jours impies / Vient préparer des jours meilleurs. / Il est l'homme des utopies; / Les pieds ici, les yeux ailleurs. / C'est lui qui sur toutes les têtes, / En tout temps, pareil aux prophètes, / Dans sa main, où tout peut tenir, / Doit, qu'on l'insulte ou qu'on le loue, / Comme une torche qu'il secoue, / Faire flamboyer l'avenir! / Il voit, quand les peuples végètent! / Ses rêves, toujours pleins d'amour, / Sont faits des ombres que lui jettent / Les choses qui seront un jour¹⁴.

W innych partiach tego wiersza napotykamy na niektóre „słowa klucze” przyszłego Norwida, jak „ironia”¹⁵, „tradycja”¹⁶, „Bóg” i „prawda”¹⁷. Słyszymy tam „norwidowski” ton satyry społecznej¹⁸, a także ów ton rozpacz poetyckiej, która wyróżnia szczególnie *Klaskaniem mając obrzękle prawice*, mimo że jest to u Norwida rozpacz po męsku opanowywana:

Si nous n'avions que de tels hommes, / Juste Dieu! comme avec douleur / Le poète au siècle où nous sommes / Irait criant: Malheur! malheur! / On le verrait voiler sa face; / Et, pleurant le jour qui s'efface, / Debout au seuil

¹⁴ Tamże, s. 243-244.

¹⁵ « Foule qui répands sur nos rêves / Le doute et l'ironie à flots, / Comme l'océan sur les grèves / Répand son râle et ses sanglots, / L'idée auguste qui t'égaie / À cette heure encore bégaie; / Mais de la vie elle a le sceau! » (tamże, s. 244). Nawet z góry zakładając, że Norwid jest težszym ironistą niż trochę nadęty Francuz, warto byłoby pokusić się o porównanie ironii hugoliańskiej i norwidowskiej.

¹⁶ « C'est lui qui, malgré les épines, / L'envie et la dérision, / Marche, courbé dans vos ruines, / Ramassant la tradition. / De la tradition féconde / Sort tout ce qui couvre le monde, / Tout ce que le ciel peut bénir, / Toute idée, humaine ou divine, / Qui prend le passé pour racine / A pour feuillage l'avenir. » (tamże, s. 249).

¹⁷ « Mais Dieu jamais ne se retire. / Non! jamais, par les monts caché, / Ce soleil, vers qui tout aspire, / Ne s'est complètement couché! / Toujours, pour les mornes vallées, / Pour les âmes d'ombre aveuglées, / Pour les coeurs que l'orgueil corrompt, / Il laisse au-dessus de l'abîme, / Quelques rayons sur une cime, / Quelques vérités sur un front! » (tamże, s. 247).

¹⁸ « Loin de vous les vaines colères / Qui s'agitent au carrefour! / Loin de vous ces chats populaires / Qui seront tigres quelque jour! / Les flatteurs du peuple ou du trône! / L'égoïste qui de sa zone / Se fait le centre et le milieu! / Et tous ceux qui, tisons sans flamme, / N'ont pas dans leur poitrine une âme, / Et n'ont pas dans leur âme un Dieu! » (tamże, s. 246).

de sa maison, / Devant la nuit prête à descendre, / Sinistre, jeter de la
cendre / Aux quatre points de l'horizon!¹⁹

Rozpaczy tej Hugo w końcowym ustępie wiersza przeciwstawia romantyczny „ optymizm ” i patos, który co prawda „ w konkretnej swojej tonacji ” obcy jest postromantycznemu „ rozstrojeniu ” autora VM, jednakże zawiera wątki nieobce także Norwidowi, szczególnie idea, że poezja ma prowadzić do Boga:

Peuples! écoutez le poète! / Écoutez le rêveur sacré! / Dans votre nuit,
sans lui complète, / Lui seul a le front éclairé! / Des temps futurs perçant
les ombres, / Lui seul distingue en leurs flancs sombres / Le germe qui
n'est pas éclos. / [...] / Il rayonne! il jette sa flamme / Sur l'éternelle vérité!
/ Il la fait resplendir pour l'âme / D'une merveilleuse clarté. / Il inonde de
sa lumière / Ville et désert, Louvre et chaumière, / Et les plaines et les
hauteurs; / À tous d'en haut il la dévoile; / Car la poésie est l'étoile / Qui
mène à Dieu rois et pasteurs!²⁰

Nie posuwam się aż tak daleko, by twierdzić, że Norwid swoim bardzo specyficznym *Klaskaniem mając obrzękłe prawice* odpowiada dosłownie na *Urząd poety* francuskiego autora, aczkolwiek też nie wykluczam takiej ewentualności. Natomiast skonstatować wolno, że jest w obu wierszach pewien wspólny zasób wątków i idei, który stwarza podstawę dla zaistnienia „ idealnych ” kontrastów między bardzo jeszcze romantycznym i patetycznym tonem Francuza a postromantycznie „ rozstrojonym ” tonem Polaka. Wymarzony u Hugo poeta jest w końcu prorokiem promiennym i radosnym, pełnym nadziei, że w końcu znajdzie wspólny język ze swoim społeczeństwem. Tymczasem postać poety u Norwida jakoś ukrywa swój status proroka, a stawia już tylko na „ późnego wnuka ”. Charakteryzują go raczej aluzje do kondycji Jeremiasza, starotestamentowego odpowiednika greckiej Kasandry. Różnice te sprowadzają się raz do „ rozwoju ” historycznoliterackiego od romantyzmu lat 1830 do postromantyzmu lat 1860, raz do fundamentalnie różnej sytuacji francuskiej i polskiej kultury literackiej, a w końcu też do jawnej różnicy mentalności indywidualnej obu autorów. Ale mimo wszystko omawiane wiersze o kondycji poety wykazują tyle cech

¹⁹ Tamże, s. 246-247.

²⁰ Tamże, s. 249.

wspólnych, że układają się w pewien historycznoliteracki ciąg rozwojowy.

Do dalszych niespecyficznych nawiązań do Hugo zaliczać można wszelkie akcenty polemiczne w stosunku do współczesnego Norwidowi „rynku” literackiego wraz z jego ubóstwieniem sukcesu. Z całą pewnością Norwid widział poetę francuskiego między innymi jako reprezentanta ery „panteizmu-druku” oraz „czytania pędem” (*I. Vade-mecum*), jako jednego z autorów, którzy dziś „są jak Bóg”, gdyż „dość jest, że tchną, wnet arcydzieło wstawa” (*LXI. Bogowie i człowiek*), oraz za jednego z najbardziej typowych nosicieli sukcesu, który „bożkiem jest dziś” (*LXXXVII. Omyłka*).

Natomiast do aluzji całkiem specyficznych proponuję zaliczyć wiersz *LII. Tajemnica*, w którego „bohaterze” widzę coś w rodzaju „białej karykatury” (karykatury pozbawionej łatwej puenty polemicznej) Hugo:

LII. Tajemnica

„Tajemnica! wielka to tajemnica!”

Chór

„Czego? durzyć szlachcica”

Jak umysł chciwy wiedzy wyższej od polemik,
Przechadzał się, przez cichy laurów bujnych szpaler,
Słynny pisarz (niejakich orderów kawaler,
Portretowany, ile zwykł być akademik)
I dumal: „Skąd? pochodzi, że za dni Augusta,
Gdy retoryka kwitła tak prozą, jak rymem,
Gdy więc szukano prawdy tak rymem, jak prozą,
Nikt nie widział i nie znał niczego za Rzymem:
Co? Judea głosiła światu złotoustą –
Co? śpiewał Dawid z chwałą lub Jeremias z zgrozą –
Co? Ezechiel było im nie znane tak bardzo,
Tak bezbrzmiające dla uszów w swej zatyłych dumie”
– Jak gdy się czyje umysły umyślnie zatwardza,
Lub jak kiedy się kochać Ludzkości nie umie!

„Słynny pisarz, niejakich orderów kawaler, portretowany, akademik” – cechy te nie pasują do żadnego ówczesnego autora polskiego, natomiast trafnie oddają sytuację Hugo sprzed wyjazdu

z Francji²¹. Wiersz odwzorowuje także pewne wątki myślenia i poetyzowania francuskiego autora. W *Contemplations* (1856) myśl o jednoczesności antyku hebrajskiego i greckiego ujęta jest w następujących zwrotach:

L'océan confus des idées, / [...] / Jette aux rochers l'écume amère, / Et lave les pieds nus d'Homère / Avec un flot d'éternité! / Le poète s'adosse à l'arche. / David chante et voit Dieu de près; / Hésiode médite et marche, / Grand prêtre fauve des forêts; / Moïse, immense créature, / Etend ses mains sur la nature; / Manès parle au gouffre puni, / Écouté des astres sans nombre... – ²²

oraz

Oh! tous à la fois, aigles, âmes, / Esprits, oiseaux, essors, raisons, / Pour prendre en vos serres les flammes, / Pour connaître les horizons, / A travers l'ombre et les tempêtes, / Ayant au-dessus de vos têtes / Mondes et soleils, au-dessous / Inde, Egypte, Grèce et Judée, / De la montagne et de l'idée, / Envolez-vous! envolez-vous! ²³

Protagonista *Tajemnicy* wbrew pozorom nie jest przedmiotem jednoznacznej satyry. Szuka „wiedzy wyższej od polemik”, i pytanie, które sobie zadaje (w mowie niezależnej), jest w pełni uzasadnione i sensowne z punktu widzenia Norwida. Zawiera ono też część odpowiedzi, którą dopowiada podmiot wiersza, nie zadając kłamu wypowiedzi słynnego pisarza. Można jedynie domyślać się, że podmiot wiersza zarzuca protagoniście – oprócz pewnego napuszenia – nieco ostygły stosunek do sprawy religii²⁴. W sumie Norwidowy wiersz świadczy o niebagatelnym zainteresowaniu się autora francuskim poetą. Łączy ich niemała ilość wspólnych cech: wyraźny temperament publicystyczny, zmysł historyczny, wrażliwość na tematy z dziedziny muzyki i sztuk pięknych, głęboka

²¹ Wiktor Hugo był członkiem Akademii Francuskiej od 1841 r.

²² V. HUGO, *Les Contemplations*, édition établie par P. Albouy, Paris 2002, s. 364. Jest to wiersz I jednostki tekstowej XXIII. *Les mages* z *Livre sixième. Au bord de l'infini*.

²³ Tamże, wiersz XI, s. 383

²⁴ W wierszu doszukać się można podwójnego sensu alegorycznego: „Rzym” zawiera aluzję do współczesnego Paryża, a „Judea” – do religii chrześcijańskiej, ale chyba też do kultury polskiej, mało zauważonej w mieście światel.

świadomość historycznoliteracka i religijna, a także fascynacja Byronem. Warto byłoby pokusić się o porównanie podobieństw i różnic ich koncepcji we wszystkich tych zakresach. Dotyczy to szczególnie ich świadomości historycznoliterackiej: „La Bible est son livre. Virgile et Dante sont ses divins maîtres”²⁵ – mówi Hugo w majestatycznej trzeciej osobie, i to samo mógł powiedzieć o sobie Norwid, chociaż nie z tak wyniosłym patosem. Obaj zmagali się z podobnymi problemami gatunkowymi: szeroko pojętym gatunkiem poematu ²⁶, oraz, co w naszym kontekście najciekawsze, większymi zbiorami wierszy. W książkach Hugo – od *Les Orientales* (1829), *Les Feuilles d'automne* (1831), *Les Chants du crépuscule* (1835), *Les Voix intérieures* (1837), *Les Rayons et les Ombres* (1840), poprzez *Les Châtiments* (1853), *Les Contemplations* (1856) aż do pierwszych porcji *La Légende des siècles* (1859 n.) – dałoby się wykryć myśli, tematy, wątki oraz pomysły i rozwiązania stylistyczne, formalne tudzież kompozycyjne, które Norwida mogły tyleż zirytować co zainteresować.

Skomentujmy krótko kompozycję tomu wierszy Hugo *Les Rayons et les Ombres* (1840), z którego pochodzi *La fonction du poète*. Zawiera ona 44 utwory, wszystkie ponumerowane rzymskimi liczbami, większość nosi tytuł; różnią się one między sobą drastycznie objętością. Wiersz inicjalny *La fonction du poète* obejmuje nie mniej niż dziesięć stron, co odpowiada formatowi ody albo poematu, a inny liczy zaledwie cztery wersy (III. *Au Roi Louis-Philippe*), co odpowiada formatowi epigramatu; jeszcze inne jednostki mają postać małego cyklu, na przykład IV. *Regard jeté dans une mansarde*; składają się z dziewięciu numerowanych liczbami rzymskimi wierszy bez tytułu, a dziesiąty, nienumerowany, nosi tytuł. Można powiedzieć, że jest to coś pomiędzy cyklem a niewielkim poematem²⁷.

²⁵ Z przedmowy do *Les Rayons et les Ombres* w: HUGO, *Les Chants du crépuscule*, s. 240.

²⁶ Na temat zmagania Hugo z epopeją zob. PH. SUDAN, *Contribution à une histoire et à une rhétorique des cycles poétiques au XIXe siècles. Du Romantisme au Parnasse*, Université de Fribourg 1997 (thèse de doctorat), s. 211-223; TENŽE, *Contribution à une histoire et à une rhétorique des cycles poétiques au XIXe siècle de Hugo à Mallarmé*, „Versants. Revue suisse des littératures romanes” 1999, s. 65-110; na temat epopei u Norwida zob. K. TRYBUŚ, *Epopeja w twórczości Cypriana Norwida*, Wrocław 1993.

²⁷ Por. też w tym samym zbiorze poematy-cykle XX. *Au statuaire David* (siedem tekstów beztytułowych; rzymska numeracja), XXXV. *Que la musique date du seizième siècle* (siedem tekstów) oraz XLIV. *Sagesse* (sześć tekstów).

Kontrasty te, dość nieprzejrzysta wielopiętrowość kompozycji przy zewnętrznym uporządkowaniu numeracyjnym mają inny efekt estetyczny niż mozaikowość stu wierszy VM, ale skonstatować wypada, że poeta polski także korzystał z metody daleko posuniętej kontrastowości przy łączeniu wierszy, w szczególności także z kontrastów formatu.

Późniejsze tomy francuskiego poety wyostrzają element symetrii kompozycyjnej. *Les contemplations* składają się z dwóch dużych rozdziałów: *Autrefois* (1830-1843) (czyli przed śmiercią córki), i *Aujourd'hui* (1843-1855) (czyli po śmierci córki). Rozdziały obejmują po trzy „księgi” wierszy, każda z nich nosi swój tytuł (*Aurore*, *L'âme en fleur*, *Les luttres et les rêves*, *Paucæ meæ*, *En marche*, *Au bord de l'infini*). Każda z ksiąg zawiera 25-30 numerowanych rzymskimi cyframi wierszy; każdy z nich jest opatrzony tytułem. Niektóre z tych utworów rozpadają się z kolei na kilka numerowanych krótszych wierszy lub samodzielnych strof, a więc oscylują między formą niedużego cyklu („subcyklu”) albo poematu. Ten typ kompozycji, charakteryzującej się bogactwem kontrastów i efektów symetrii oraz wielopiętrowością rozdziałów i podrozdziałów, wraca w *Les Châtiments* oraz w *La Légende des Siècles*. To przeciwko temu typowi zwracała się kompozycja *Les Fleurs du Mal* i VM Norwida, przy czym Baudelaire zmienia rolę i funkcję rozdziałów, podczas kiedy Norwid znosi je zupełnie – tak jak długo przed nim czynił to włoski poeta Giacomo Leopardi w *Canti* (1831).

Les Fleurs du Mal Baudelaire'a podzielone są na trzy rozdziały w wersji z 1857 r. (*Spleen et idéal* [77 jednostek], *Fleurs du mal* [12], *Révolte* [11]), a na pięć w wersji z 1861 r. (*Spleen et idéal* [85 jednostek], *Tableaux Parisiens* [18], *Le vin* [5], *Fleurs du mal* [9], *Révolte* [3], *La mort* [6]). Ale w obu wydaniach rzuca się w oczy ilościowa przewaga rozdziału *Spleen et idéal*, który obejmuje 77% całości utworu w pierwszej wersji, a 67% – w drugiej. Czytelnik znajduje się więc przez bardzo długi okres w podobnej sytuacji jak w *Canti* Leopardi lub *Vade-mecum* Norwida: jest raczej zdany na siebie, nie jest prowadzony przez jakąkolwiek spójną linię narracyjną (o czym bliżej za chwilę) ani przez zewnętrzne sygnały kompozycyjne, którymi są rozdziały i podrozdziały. Wskutek tego on lub interpretator ma swobodę, by ukonstytuować z tej masy wierszy prawie w dowolny sposób pomniejsze grupy lub subcykle, bo każdy utwór w jakiś sposób jest związany z wierszem następnym lub chociażby ponastępnym, tudzież z poprzednim lub przedpoprzednim. Każdy lub prawie każdy wiąże się też przez jakieś echo lub

jakiś refleks z kilkoma innymi wierszami cyklu lub zbioru, czasami bardzo od niego odległymi. W *Spleen et idéal* dowolność ta czasami jest ograniczona przez nieduże sekwencje sonetów lub przez tytuły podobnego typu, wiążące kilka sąsiadujących ze sobą wierszy²⁸.

James Lawler ostro broni wykrytej przez siebie rzekomej baudelaire'owskiej zasady grupowania wierszy w zespoły trzy- lub pięcioczłonowe, którą widzi w obu wersjach cyklu francuskiego poety. Argumenty i obserwacje amerykańskiego badacza na pewno często są trafne i przekonujące²⁹, ale całość jego koncepcji ma jedną poważną wadę: nie oddaje właściwości zasadniczej płynności i ambiwalencji granic między grupami wierszy. Cykle poetyckie bowiem z reguły charakteryzują się systematyczną wieloznacznością kompozycyjną, co w szczególnej mierze dotyczy *Les Fleurs du Mal* oraz VM. Dlatego też zasadę grup trój- lub pięcioczłonowych dałoby się z podobnym „powodzeniem” zastosować do wielu innych cyklów poetyckich, w tym także do VM, bo i tu każdy wiersz jakoś wiąże się jednocześnie z kilkoma innymi³⁰. Ale także innego rodzaju

²⁸ XXXVII. *Le possédé* jest sonetem, XXXVIII. *Un fantôme* składa się („z hugoliańska”) z czterech sonetów o własnych tytułach, XXXIX jest sonetem bez tytułu. Cztery razy pod rząd pojawia się tytuł *Spleen* (w wierszach LXXV-LXXVIII), a tuż potem bliskoznaczny tytuł *Obsession* (LXXIX) szczęśliwie dopełnia lawlerowską piątkę (zob. przypis następny).

²⁹ Według koncepcji James'a R. Lawlera (*Poetry and moral dialectic: Baudelaire's "secret architecture"*, Madison-London 1997) 85 wierszy rozdziału *Spleen et Idéal* (wersja z 1861 r.) buduje bloki tematyczne: „Powołanie poety” (1-21), „Miłość” (22-44), „Los” (65-85); w blokach tych grupy trzy- i pięcioczłonowe mają rządzić mikrokompozycją. Znajomość książki Lawlera zawdzięczam Filipowi Sudanowi.

³⁰ Szkoda, że Gomulicki nie znał pracy Lawlera, bo na pewno spróbowałby wykorzystać ją dla swojej idei paraleli VM z *Kwiatami zła*. W ostatniej znanej mi jego wypowiedzi na ten temat (*Wprowadzenie do „Vade-mecum”*, „Rocznik Towarzystwa Literackiego im. Adama Mickiewicza” 36(2001), s. 87-109), bardzo zresztą ciekawej i inspirującej, wymienia rzekomo podobne do *Kwiatów zła* „sekwencje problemowe” tudzież „dwójki kontrastowe, paralelne, tematyczne, dopełniające, dialektyczne” (s. 103), co wszystko nawet jakoś się zgadza, ale nie jest specyficzne, gdyż zjawiska takie łatwo znaleźć we wszelkich cyklach i zbiorach poetyckich wszystkich czasów. Dyskusyjna jest też teza o rzekomo różniącym się od Baudelaire'a powiązaniem „łańcuchowym” wszystkich stu wierszy. U Norwida każdy wiersz ma być łączony z następnym chociażby zupełnie drobnym elementem tematycznym lub formalnym, z czego powstaje „łańcuchowe” powiązanie wszystkich wierszy (s. 104); jest to słuszne, ale nie widzę, dlaczego ma być inaczej u Baudelaire'a, gdzie całość kompozycji przypomina „niekończącą się melodię” Wagnera. Bez przeko-

grupy są możliwe i sensowne – jak na przykład koncepcja Gomulickiego podziału VM na „dziesiątki”, która w moim przekonaniu ma sens³¹. Warunkiem zasadności każdego podziału na mniejsze grupy wszelako jest i pozostanie to, że nie potraktuje się go jako cechy jednoznacznej i dominującej. Nieobecność pomniejszych zewnętrznych rozdziałów w obrębie *Spleen et idéal* oraz VM jeszcze spotęguje wieloznaczność kompozycyjną układu wierszy obu cyklów – przy czym u Baudelaire’a styl łączenia wierszy z reguły ma charakter raczej płynny i muzykalny, a u Norwida – z reguły (jeszcze) bardziej kontrastowy i paradoksalny.

Jaką funkcję mają wobec tego trzy dodatkowe rozdziały pierwszej wersji *Kwiatów zła*, a pięć drugiej wersji? Tu obok metody i stylu wchodzi w grę trzeci czynnik kompozycji – tak zwany rytm kompozycji. Jeżeli długi rozdział *Spleen et idéal* może wywierać na czytelniku wrażenie asocjacji „nieskończenie” snujących się i przechodzących jedna w drugą, to „prowadzenie czytelnika” zyska na sile i intensywności w ostatnich trzech czy pięciu rozdziałach, w których ujęty jest szeroko pojmowany finał cyklu: ostatnia czwarta część tekstów cyklu w pierwszej wersji, a ostatnia trzecia część w drugiej. Pojawienie się tych stosunkowo krótkich rozdziałów doprowadza do pewnego zgęszczenia kompozycyjnego, co daje efekt przyspieszenia, a przynajmniej zmiany rytmu kompozycji.

Mimo braku zewnętrznych rozdziałów z podobną zmianą rytmu kompozycyjnego spotykamy się również w VM Norwida. „Normalny” rytm kompozycyjny środkowych partii VM co praw-

nującego dowodu zostaje też teza o „wielokrotnym nawiązaniu do ich [*Kwiatów zła*] poszczególnych utworów” (105).

³¹ Pomysł „dziesiątek” wprowadza Gomulicki (chyba nie po raz pierwszy) w obszernym komentarzu do VM (DZ II, 759 i *passim*); powtarza go we *Wprowadzeniu do „Vade-mecum”*. Przekonała mnie do tej koncepcji praca nad analizą *Psalmów-psalmu* (1850), utworu cyklicznego składającego się z dziesięciu tekstów i będącego w paru aspektach dalekim „poprzednikiem” VM. Zawiera zresztą wyraźne elementy „alegorii cyfrowej”. Skoro rękopis VM zaznał dość licznych strat szczególnie w partiach środkowych, nie sposób już zrekonstruować w całości „mikrokompozycji” cyklu. Ale w partiach początkowych i finałowych można zbadać kompozycję owych „dziesiątek”, w których spotykamy się z dość wyraźnym ukształtowaniem partii centralnej (piątego i szóstego członu grupy), która wiąże się z początkiem i końcem grupy. Podział ten (jeżeli w ogóle istnieje) jest raczej utajniony, czyli nie narzuca się czytelnikowi i bynajmniej nie wypiera możliwości innych podziałów i powiązań między wierszami.

da ma inny charakter niż *Spleen et idéal* Baudelaire'a, jest bardziej „staccato” ze względu na częste kontrasty tematyczne, formalne i przede wszystkim objętościowe, ale w obu wypadkach postrzegamy podobną ciągłość i nielinearność ogólnego „przebiegu lirycznego”³². Zmiana rytmu kompozycyjnego następuje natomiast od pierwszego wiersza szeroko pojętego finału VM, LXXXI. *Kolebka-pieśni* (pierwszy wiersz dziewiątej dziesiątki cyklu). Wątek tytułowy tego wiersza („kolebka”) wiąże się kontrastowo z motywem „trumny” chociażby XCIX. *Fortepian-Szopena* i C. *Na zgon śp. Józefa Z.*³³, a poza tym jego ton i temat muzyczny zapowiada ton i temat wiersza XCIX, głównego tekstu finału.

Owo niewątpliwe „złączenie” kompozycyjne w partiach finałowych VM ma swój równoważnik w wyraźnej zmianie w zaznaczanych stanach emocjonalnych podmiotu cyklicznego. Stany te w partiach początkowych i środkowych cyklu oscylują między atakami smutku i depresji a fazami natężonej poetyckiej pracy myślowej, z krótkimi momentami inspiracji lirycznej, między fazami pracy medytacyjnej a chwilami rzadkiego religijnego podniesienia. Szeroko pojętą fazę finałową VM charakteryzuje wzmożona emocjonalność. Rozwija się ona od melancholii początku dziewiątej dziesiątki LXXXI. *Kolebka pieśni*, LXXXII. *Śmierć* do postaw bardziej agresywnych: sarkazmu gościa czy kochanka zbytecznego (LXXXIII. *Sens-świata* oraz LXXXIV. *Czemu?*), zirytowanego smutku w obliczu śmierci, (LXXXV i LXXXVI), przekory „dzikiego Scyty” w Atenach, który „ogólnej harmonii pojąć nie może” (XC. *Dwa guziki (z tyłu)*). Od początku ostatniej dziesiątki przyłącza się do tej emocjonalności pierwiastek bojowy: duch gladiatora (XCI. *Spowiedź*), gniew krytyka poezji (XCII. *Cacka*), gorąca złość zwiedzającego

³² *Lyrischer Ablauf* – jest to termin inicjatora badań nad cyklem – Joachima Müllera (*Das zyklische Prinzip in der Lyrik*, „Germanisch-Romanische Monatsschrift” 20(1932)).

³³ Finałowy charakter już dziewiątej dziesiątki przejawia się między innymi w obecności wątku śmierci. Za LXXXI. *Kolebka-pieśni* następuje od razu LXXXII. *Śmierć*. Tematowi śmierci poświęcone są również wiersze środkowe dziesiątki, czyli LXXXV. *Do zesłej... (na grobowym głazie)* oraz LXXXVI. *Pamięci Alberta Szeligi hrabi Potockiego – pułkownika – zmarłego na Kaukazie*. Motyw śmierci spleciony tu jest z tematem (niemożliwej) harmonii, o którym mówią pierwszy i ostatni wiersz dziesiątki, LXXXI. *Kolebka-pieśni* oraz XC. *Dwa guziki (z tyłu)*. Ostatnią dziesiątkę otwierają i zamykają wiersze o śmierci: XCI. *Spowiedź* (przedśmiertna spowiedź gladiatora rzymskiego), XCIX. *Fortepian Szopena* i C. *Na zgon śp. Józefa Z.*

fantastyczne czy „realistyczne” piekło współczesności (XCIII. *Źródło*, XCV. *Nerwy*, XCVI. *Ostatni despotyzm*), gniew poety biczącego swoich głupawych krytyków (XCVIII. *Krytyka*). Z tego to podstawowego nastroju irytacji i gniewu wybija się emocja wysokiej inspiracji w wierszu XCIX. *Fortepian Szopena*, która w końcu ustępuje tonowi odprężenia i pogody w finalnym C. *Na zgon śp. Józefa Z.* Relacja między tymi nastrojami zachowuje charakter czysto asocjacyjny, nie ma tu śladu jakiejś narracyjnej lub *quasi*-narracyjnej integracji (co, oczywiście, nie wyklucza obecności cech narracyjnych w pojedynczych wierszach). Koncepcja Gomulickiego, który widzi w VM element „Danteo bez Wirgiliusza w piekle współczesności”³⁴ na pewno jest uzasadniona, o ile nie zdaje się sugerować typu spójności cyklicznej, jaki moim zdaniem jest zupełnie obcy temu utworowi³⁵. Ta nienarracyjność łączy zresztą VM z *Kwiatami zła* Baudelaire’a.

XCIX. *Fortepian Szopena* jest na tle ogólnej wstrzemięźliwości poprzednich wierszy cyklu prawdziwą eksplozją inspiracji poetyckiej. Temat inspiracji poetyckiej (i metafizycznej) co prawda odgrywa pewną rolę także w niektórych wierszach poprzednich partii cyklu, ale raczej za zasłoną ironii, rozstrojenia i wręcz sarkastycznych wypadów przeciwko tanim lirycznym natchnieniom³⁶. Tym silniej wychodzi wstrząsający efekt *Fortepianu Szopena* i jego wzniosłego tonu, który podnosi się wysoko ponad gwar głosów poprzednich fragmentów i epigramatów. Wybija się we wszystkich aspektach z masy pozostałych wierszy cyklu, jakby rozsadzając wszelkie jego miary – chociażby dużą objętością 117 wersów³⁷. Wspomniane

³⁴ Gomulicki w komentarzu do VM w wydaniu DZ II, 740 n.; TRYBUŚ, *Epopcja w twórczości Cypriana Norwida*, s. 84n.).

³⁵ Zgadzam się pod tym względem z Józefem Fertem (patrz jego komentarz do VM w wydaniu: C. NORWID, *Vade-mecum*, oprac. J. Fert, Wrocław 1990), oraz szczególnie z bardzo pomysłowym i głębokim studium Elżbiety Feliksiak *Ukryta struktura „Vade-mecum”* (w: *Norwid a chrześcijaństwo*, red. J. Fert, P. Chlebowski, Lublin 2002, s. 221-248).

³⁶ Zob. P. SOBOTKA, *Negatywne uczucia w „Vade-mecum” a Norwidowski horyzont aksjologiczny*, w: *Norwid a chrześcijaństwo*, s. 403-448.

³⁷ Z zachowanych w całości wierszy VM ponad połowa zawiera 4-16 wersów; najczęściej zaś 10 i 12 wersów. Od tej dominującej krótkości wierszy odbiega w sposób raczej łagodny kilkanaście wierszy, a w sposób mniej więcej drastyczny następujące: I. *Vade-mecum* (52 w.), XVII. *Wiś* (34) XXXVI. *Powieść* (38), XLIII. *Purytanizm* (40), L. *Bliscy* (44), LXXI. *Czas i prawda* (52.), LXXIV. *Bohater* (40), XC. *Dwa guziki (z tyłu)* (37), XCIII. *Źródło* (39), XCVIII. *Krytyka*

rozsadzenie miar jest formalnym i kompozycyjnym ekwiwalentem tematu tej, powiedzmy, nowoczesnej ody. Opiewa ona (tak to chyba przyjdzie nazwać) w muzyce Chopina, która rozsadza samą siebie, tak jak kłos w chwili najwyższej dojrzałości rozrzuca swoje ziarna, polski i chrześcijański ideał doskonałości. Wyrzucenie fortepianu Chopina na ulicę jest symbolicznym aktem zniszczenia doskonałości, rozrzuconia jej na kawałki. Wracając do poziomu kompozycji, można orzec, że *Fortepian Szopena* przez swoją rozsadzającą funkcję niby zostawia za sobą rozrzucone fragmenty, czyli sprawia, że w całości VM mamy przed oczyma kompozycję w momencie samozniszczenia³⁸.

Frapującą rzeczą jest, że *Kwiaty zła* w wydaniu z 1861 r. też mają wiersz finalny o niezwyklej długości, gdyż CXXVI. *Le Voyage* liczy 144 wersów³⁹. Ma to duże znaczenie, jeśli chodzi o omawianą przez nas problematykę, gdyż na pewno dodatkowo zbliża do siebie typy kompozycji obu cyklów lub – inaczej mówiąc – rozszerza wspólną podstawę ich porównywalności. Ten zabieg kompozycyjny ma przy tym, oczywiście, inny sens w obrębie budowy znaczeniowej VM, a inny w *Kwiatach zła*. Norwidowska idea „samozniszczenia doskonałości” jest czymś innym niż idea Baudelaire’a, którego *Le Voyage* ze swoim wielkim formatem wskazuje chyba raczej na

(45). Później dodany „epilog” *Do Walentego Pomiana Z.* jeszcze raz przewyższa całą resztę wierszy; liczy aż 230 wersów.

³⁸ Że samozniszczenie to nie ma tylko sensu negatywnego, świadczy o tym sam tekst tego wiersza, a w dodatku jego sąsiedztwo z pogodnym C. *Na zgon śp. Józefa Z.*, oraz w szczególnej mierze więź wątku gruzów *Fortepianu Szopena* z jednym z dwóch wierszy środkowych VM, LI. *Moralności*. Mowa tam o pełnych życia „odłamach” najstarszej tablicy Prawa Mojżesza, którą „zbił gniew” (Mojżesza), i o dniu, kiedy „gniew” stanie się „zapalem, który tworzy” i „rozniepodziane złoży”. Późniejszy epilog do VM, *Do Walentego Pomiana Z.* co prawda jeszcze raz przewyższa formatem wszystkie inne wiersze cyklu, bo ma aż 230 wersów, ale jednak nie „kontynuuje” opisanego tu przebiegu kompozycyjnego.

³⁹ Format ten przewyższa zdecydowanie trzy sonety rozdziału *La Mort*, które poprzedzają *Le Voyage*, a zaskakuje także objętością w porównaniu z wszystkimi innymi wierszami cyklu. Za wskazanie tego, jak i za ciekawe dyskusje na temat *Kwiatów zła* dziękuję mojemu fryburskiemu koledze Alainowi Faudemay. Podobną obserwację poczynił Gomulicki (*Wprowadzenie do „Vade-mecum”*, szczególnie s. 101-105). Autor przypisuje tu nie *Fortepianowi Szopena*, lecz długiemu wierszowi-epilogowi *Do Walentego Pomiana Z.* podobną funkcję w VM, jaką pełni w *Les Fleurs du Mal* długi finałowy wiersz *Le Voyage* (s. 103).

symboliczne pozostawienie za sobą dotychczasowych rozmiarów podróży poza granice życia.

Trzeba wyraźnie powiedzieć, że zarówno wspólny zabieg zmiany rytmu kompozycyjnego w partiach końcowych cyklu, jak i umiejscowienie bardzo długiego wiersza w grupie finałowej nie jest specyfiką ani *Kwiatów zła*, ani *VM*, bo finał prawie we wszystkich cyklach poetyckich jest szczególnie starannie skomponowany, a długi wiersz przy lub na końcu też się mieści w starodawnych tradycjach formy cyklu poetyckiego⁴⁰.

Podobnie można stwierdzić niespecyficzność każdej z cech łączących *VM* i *Kwiaty zła*. Dotyczy to jednakowej liczby stu wierszy *Kwiatów zła* w wersji 1857 r. i *VM*; oba mogą niezależnie od siebie nawiązać do stu pieśni *Boskiej Komedii*, a Norwid poza tym do polskiej tradycji „setnika” wierszy duchownych. Pesymistyczną samoocenę poety wraz z sarkastyczną zsyłką na boskie powołanie proroka na początku obu cyklów autorzy mogli koncipować niezależnie od siebie, odcinając się od wcześniejszych, romantycznych jeszcze koncepcji w duchu *Urzędu poety* Wiktora Hugo oraz, w wypadku Norwida, w duchu wielkich romantyków polskich. Norwid nie potrzebował dla swoich wierszy wielkomiejskich⁴¹ baudelaire’owskich *Tableaux parisiens* (DZ II, 740 n.), chociaż i tu oba cykle łączy wspólna starodawna tradycja epigramatyczna oraz nowsza tradycja wierszowanych „szkiców fizjologicznych”.

Charakter niespecyficzny ma też wspólny obu cyklom wyraźny wątek dantejski⁴². Z całą pewnością oba cykle reagują na epicki fragment *Inferno* na temat podróży przez piekło współczesności. Stąd też wspólna stylizacja podmiotów lirycznych występujących w cyklu na pielgrzymów, wędrowców, podróżnych lub spacerowiczów pełnych melancholii, nudy, zwątpienia w siebie i napiętowa-

⁴⁰ Przykładami są stosunkowo długie *Carmen saeculare*, wiersz końcowy po czterech księgach *Carmina* Horacjusza, bardzo długie wiersze *O śmierci Jana Tarnowskiego* oraz *Pamiętka* zamykające *Księgi wtóre* *Pieśni* Jana Kochanowskiego; zjawisko takie powtarza się w wieku XVIII (*Żale Orfeusza nad Eurydyką* F.D. Kniaźnina) i XIX – by wymienić tylko *Ballady i Romanse* Mickiewicza i, zwłaszcza, *Sumerki (Zmierzch)* Jewgenija Baratynskiego (1842). Rekordzistą w tym względzie jest Wiktor Hugo (aż 25-stronicowy poemat finałowy *Contemplations* (XXVI. *Ce que dit la bouche d'ombre*, z *Livre sixième. Au bord de l'infini*)).

⁴¹ XII. *Szczęście*; XIII. *Larwa*; XIX. *Stolica*; XXV. *Wakacje*; LII. *Tajemnica*; LV. *Kółko*; LXXXIII. *Grzeczność*; LXXXIX. *Gadki*; XCV. *Nerwy*; XCVI. *Ostatni-despotyzm*.

⁴² Nawiązania dantejskie w *VM* omawiają Gomulicki i Trybuś w cytowanych pracach, a w *Kwiatach zła* Sudan (*Contribution à une histoire* (1997), s. 266-280).

nych utratą jedności swojego „ja”. Ale także dla takiego „dantyzma” Norwidowi Baudelaire nie był bezpośrednio potrzebny, gdyż jego „wielcy poprzednicy” polscy już „zrobili, co mogli” także w tej dziedzinie – Mickiewicz w *Ustępie do Dziadów III*, Krasiński w *Nie-Boskiej*, a Słowacki w *Anhellim* tudzież w *Poemacie Piasta Dantyszka o piekle*. Przypomnijmy sobie zresztą, że do Dantego nawiązał także Balzac w *Comédie Humaine* (1842 n.). Ale jednakowa reakcja obu omawianych poetów na Dantego ma jeszcze jedną, bardzo znamienne cechę – obaj bowiem przeciwstawiają poematowi epickiemu wielkiego Włocha nieepicką formę cyklu poetyckiego, a właśnie w tym należy chyba upatrywać paralełę między *VM* i *Kwiatami zła*. Nie ma w nich żadnej nawet ukrytej „historii” podmiotu cyklicznego wędrującego przez piekło – wszystko tu polega na czystej asocjacji. U Norwida brak poza tym owych fragmentów różnych „historii miłosnych”, jakie tu i ówdzie zarysowują się w cyklu Francuza. Oczywiście, każdemu wolno „wczytać” w te cykle „historię duszy” (co praktycznie możliwe jest w każdym cyklu poetyckim) – ale wystarczy zajrzeć do *Contemplations* Hugo (w jego słowach będących „les mémoires d'une âme”), aby przekonać się, jak mocno może działać pierwiastek narracyjny w cyklu tego poety i do jakiego stopnia pierwiastek ten zredukowany jest w *Kwiatach zła* i w *VM*.

Każdy z wyżej wymienionych elementów podobieństwa i porównywalności, rozpatrywany w izolacji, może uchodzić za mało specyficzny. Natomiast razem wzięte – krytyczny stosunek względem romantyzmu, zwłaszcza w wydaniu Hugo, opisane zabiegi kompozycyjne wraz z grą z formatem wierszy finałowych, reakcja na epickość Dantego za pomocą nieepickiej formy cyklu poetyckiego oraz *last but not least* sposoby ich ujmowania kwestii inspiracji i uczuć negatywnych – mogą służyć jako poważny argument dla zasadnego potraktowania obu cyklów jako przejawów tej samej europejskiej fazy i sytuacji poetycznoliterackiej.